

IMAGINARIOS ESPACIALES EN *TEXACO* DE PATRICK CHAMOISEAU

Yonarki Alberto Ramírez*

yonarki@gmail.com
orcid.org/0000-0001-7589-7914
Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas (UPEL-IPC)

Luisa Isabel Rodríguez-Bello**

luisarodriguezbello@gmail.com
orcid.org/0000-0002-7319-8041
www.redalyc.org/autor.oa?id=21197
https://www.researchgate.net/profile/Luisa_Rodriguez-Bello
Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Caracas (UPEL-IPC)

Recibido: 01/05/2017

Aprobado: 12/09/2017

RESUMEN

En este artículo se estudian los espacios ficcionales en la novela *Texaco* de Patrick Chamoiseau a través de dos objetivos: exponer la trama central desde el punto de vista de los espacios en los cuales se desarrolla e interpretar el sentido ético de la estética de los imaginarios espaciales. Este análisis se apoyó en la hermenéutica de Gadamer, la teoría del imaginario y las conceptualizaciones sobre ideología y retórica. Se concluye que: los imaginarios espaciales comunican parte esencial de la trama de la novela; los espacios tienen un sentido o valoración contracultural; la geografía y la cultura *creole* conforman los referentes a los cuales aluden; los imaginarios reproducen el contraste entre colonizadores y colonizados y la cultura de cada uno de ellos a través de los conceptos alto-bajo; detrás de la estética que comunica el imaginario se delatan unidades de sentido: la injusticia, la violencia, la pobreza, el colonialismo; la creación o toma de nuevos espacios por parte de la gente *creole* denota su deseo de trascender los contextos; el hombre, a medida que se mueve en el espacio, escribe los imaginarios de su cultura; la *ekfrasis*, constituida por un encadenamiento de varias figuras literarias, es la figura retórica fundamental para la creación de los espacios en la novela.

Palabras clave: Patrick Chamoiseau; espacio en la novela; imaginario; creolidad; literatura caribeña.

***Yonarki Alberto Ramírez Silva.** Diplomas de Profesor de Francés 2001. Magister en Lingüística. Doctor en Cultura y Arte para América Latina y el Caribe (UPEL-IPC). Profesor de Francés y Castellano y Literatura en la UEN (nocturna) "José Gregorio Hernández". Profesor de Cultura y Literatura de Pueblos de Habla Francesa (UPEL-IPC). **Universidad de Adscripción:** Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas (UPEL-IPC).

****Luisa Isabel Rodríguez Bello.** Doctora en Cultura y Arte para América Latina y el Caribe (UPEL-IPC). Magister en Literatura Latinoamericana (UPEL-IPC). Magister of Ars in Classics (University of Virginia). Investigadora adscrita al Programa de Estímulo a la Investigación (Nivel C) del Observatorio Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (ONCTI). Autora de artículos en revistas nacionales e internacionales y de libros universitarios. Se ha desempeñado como profesora de Lenguas Clásicas y de Cultura y Literatura Latinoamericana. Investigadora en el campo del análisis del discurso. **Universidad de Adscripción:** Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas (UPEL-IPC).

SPATIAL IMAGINARIES IN TEXACO BY PATRICK CHAMOISEAU***ABSTRACT***

We interpret the ideological meaning of fictional spaces in Patrick Chamoiseau's novel, *Texaco*, by carrying out two objectives: to expose the crucial points of the plot from the point of view of the spaces in which they occur, and to characterize the ethical sense of the aesthetics of the spatial imaginary. We rely on Gadamer's hermeneutic vision and theory of the imaginary, ideology and rhetoric. We conclude that: the spatial imaginaries communicate the essential part of the novel's plot; the spaces have a countercultural sense; geography and culture of creole are the reference to the spaces; the space's imaginaries reproduce the contrast between colonizers and colonized and their culture through the high-low concept; behind the imaginary's visibility there are units of sense such as injustice, violence, poverty, colonialism; the creation of new spaces by the creole people expresses their desire of transcending their contexts; as people move in their spaces, they write the imaginaries of their culture; ekphrasis, constituted by a chain of literary figures, is the main figure to create the spaces in novel.

Keywords: Patrick Chamoiseau; space in the novel; imaginary; creolity; Caribbean literature.

IMAGINAIRES SPATIAUX DANS TEXACO DE PATRICK CHAMOISEAU***RÉSUMÉ***

Nous étudions les espaces fictionnels dans le roman *Texaco* de Patrick Chamoiseau à travers l'accomplissement de deux objectifs: exposer l'intrigue centrale depuis le point de vue des espaces dans lesquels elle se développe et interpréter le sens éthique de l'esthétique des imaginaires spatiales. Nous nous appuyons sur l'herméneutique de Gadamer, la théorie de l'imaginaire et des conceptualisations sur idéologie et rhétorique. On conclut que : les imaginaires spatiales communiquent des parties essentielles de l'intrigue du roman ; les espaces possèdent un sens ou valorisation contreculturel ; la géographie et la culture créole conformément les référents auxquels ils alludent; les imaginaires reproduisent le contraste entre colonisateur et colonisé et leurs cultures à travers des concepts haut-bas; derrière l'esthétique qui communique l'imaginaire apparaissent des unités de sens: l'injustice, la violence, la pauvreté, le colonialisme; la création ou prise de nouveaux espaces par les gens créoles désigne leur désir de transcender les contextes ; l'homme, au four et à mesure qu'il se déplace dans l'espace, écrit les imaginaires de sa culture ; l'ekphrasis, constituée par un enchaînement de plusieurs figures littéraires, devient la figure rhétorique fondamentale pour la création des espaces dans le roman.

Mots clé : Patrick Chamoiseau; espace dans le roman; imaginaire; créolité; littérature caribéenne.

Introducción

El propósito de este estudio es descifrar el sentido ideológico de los espacios ficcionales en la obra *Texaco* de Patrick Chamoiseau (1953), el martiniqués que, a pesar de ser un autor poco conocido en Latinoamérica, conquistó el mundo de las letras europeas al obtener el premio Goncourt en el año 1992, el más importante, en el ámbito novelístico, que otorga Francia, país de notables escritores. Lo adquiere con una novedosa obra de contracultura, en la que interpreta y expresa estéticamente las penurias e ingenios de un pueblo esclavizado que lucha, sufre y vive por conquistar un pedazo de tierra donde asentarse, de manera definitiva, en

el Caribe. Al respecto, Britto García afirma (2015) que “los marginales parecen impulsados por su contradictorio entorno cultural hacia una mayor creatividad” (p. 24).

Con *Texaco*, el autor crea la narrativa épica creole de la caribeña isla de Martinica. Esta obra explora variedad de contextos: étnicos (las relaciones entre grupos humanos que habitan el país: amerindios, negros africanos, negros creoles, blancos, mulatos, indios asiáticos, árabes y chinos), socio-económicos (el paso de la dinámica amerindia a la del sistema esclavista colonial, es decir, a la implementación de la fábrica azucarera, emblema del capitalismo europeo que explota los recursos de América), políticos (las luchas de los oprimidos por la libertad de ser y de habitar), históricos (la memoria popular confrontada a la historia oficial o monumental), existenciales (sujetos colonizados bajo la potente amenaza de alienación) y, finalmente, el temporo-espacial.

Los contextos espaciales son objetos de esta indagación. Ellos se expresan mediante trazos artísticos comunicados con variedad de figuras retóricas que permiten la salida de novedosas formas de narrar la cultura creole, la *créolité*. Es este un movimiento cultural y político que propone reivindicar al pueblo creole, exaltar sus intenciones creadoras y defenderlo en el espacio que le corresponde: las Antillas. Es propulsado por los narradores Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, y el lingüista Jean Bernabé. Su manifiesto se denomina “*Éloge de la créolité*”.

Las coordenadas temporo-espaciales ubican el acontecer, miden lapsos, apprehenden “la fugaz sucesión entre líneas perpendiculares” (Ramírez Molas, 1978). Bajtin (1989) denominó ‘cronotopo’ a las conexiones temporales y espaciales que se relacionan de manera artística en la obra literaria y determinan la imagen del hombre en la literatura. Dice que el tiempo se comprime, condensa y hace artísticamente visible el espacio que se acrecienta y penetra el movimiento del tiempo y el argumento de la historia que se cuenta: “Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (p. 238).

En efecto, el espacio y el tiempo son coordenadas esenciales en la creación de mundos de ficción. El espacio está unido a la imaginación que reproduce sensaciones que vemos, recordamos, inventamos y expresamos a través del lenguaje. La imaginación deforma, cambia y une imágenes gracias a lo que Bachelard (1972) llama “acción imaginante” y propone hablar de ‘imaginario’ para que el acto sea abierto y evasivo. La imagen literaria pinta con palabras los espacios necesarios para que una historia adquiera vida y sentido; posee “acción significativa”, suscita emociones, habla y “promulga sonoridades”. Al poner las palabras en movimiento, al enunciarlas, se adquiere un “significado nuevo” (p. 306). Los imaginarios crean los espacios socioculturales exteriores e interiores en los que actúan los personajes y, en algunos casos, determinan sus acciones y modos de pensar; también ofrecen estímulos sensoriales a los lectores que les permiten adentrarse en los diversos mundos creados en el universo de la novela, cuya estructura prescribe la descripción o la presencia de determinados espacios.

Mutatis mutandis, manifiesta el ganador del Premio Nobel de Literatura de este año 2017, Kazuo Ishiguro, pues lo más importante al crear el mundo privado de una novela no es la historia de ficción, sino el espacio donde la novela toma vida, el lugar donde ocurre, ya que una misma historia cambia al variar el espacio; incluso llega a afirmar que él primero idea los espacios y escenarios antes que la propia historia, pues si se mueve la historia a otro espacio-tiempo, esta cambia radicalmente. En una entrevista que le realiza Adams (2005) a Ishiguro, este afirma que él pasaba alrededor de cinco años escribiendo una novela, pero que los dos primeros los dedicaba a navegar los espacios imaginativos, marcando los límites, los escenarios, sintiéndose en casa y desde allí salen las voces narrativas:

He spends, he says, around five years on each of his books and the first couple of these years, each time, involves little circumnavigations of the imaginative space of his novel, marking boundaries, testing structures, making himself at home. All of his quietly unsettling, intimate vantages have foundations in the voices that narrate them and he spends a good deal of time, too, 'auditioning' these voices, listening to different possibilities, before he settles on one.

En el caso de *Texaco*, los espacios son significativos porque evocan una realidad en la que la mayoría de sus pobladores ha experimentado: la lucha encarnizada por ganarse un lugar para vivir y dar salida al deseo libertario que mora en todo hombre integral. Nos enfocamos aquí en el espacio, sin obviar el tiempo, coordenadas que operan en conjunto. El espacio interesa por ser el punto focal desde el cual un grupo humano nativo de un continente (África) es sembrado en otro (América), tierra ajena a la cual llega bajo la condición de esclavo, sufriendo sucesivas denominaciones: los *nèg-de-terre* (o negro con cadenas), *gros-neg* o *nèg-en-chien* o *nèg pas bon* o *nèg-d'en bas-feuille* (con los ojos bajos); a *nèg-affranchi* (o liberto, con posibilidad de lucir zapatos claros y guantes) o cimarrón.

La geografía y la cultura creole conforman los referentes a los cuales alude el espacio de la novela: geografía que ese hombre hace suya para propagar allí su cultura y reinventarla plagada de viejos y nuevos mitos, símbolos y creencias. Es espacio de purísimo mar azul, de verde caribeño, de palmeras y cañaverales, de los ocres donde se monta el barrio con olor a gasolina. Es un espacio portante de saberes ancestrales que le permiten a seres -aún en esclavitud- llevarlos en la intimidad como estandarte para, sin descanso, amasar la tierra con manos y pies, para vivirla. Ese es el espacio ficcional de *Texaco* y en él nos centraremos.

El problema

La factura conceptual y estética de *Texaco* ha despertado gran interés entre artistas y estudiosos provenientes de diversos ámbitos de las ciencias sociales. Ellos han percibido variados temas, con énfasis en las posturas poscoloniales, en las reflexiones acerca de la diversidad, la identidad, la memoria y el encuentro de lenguas. Se han descifrado las ingeniosas propuestas estéticas de la creación discursiva donde conviven la poesía, la intertextualidad, la denuncia, el mito y la historia latinoamericana. Esta se remonta en la obra a tiempos anteriores,

a aquel momento en el que el europeo vino y trasplantó, en el denominado ‘Nuevo Mundo’, la maquinaria capitalista basada en la explotación de nativos y africanos. En los espacios de Martinica todavía se siente el peso de la demoledora colonización. Ellos sirven como referentes para la creación de los ambientes donde se desarrolla el entramado de hechos contados en *Texaco*.

En el marco de la crítica en torno a esta obra, Glissant (1987) reconoce en Chamoiseau al novelista que está a la escucha de una voz lejana cuyos ecos vuelan sobre los lugares de nuestra memoria, la preservación que hace del auge de la lengua creole, distinta de un *patoisement franciné* (patois afrancesado), y el registro de prácticas culturales amenazadas por fuerzas hegemónicas.

Le Nouvel Observateur (1992) en su sección *Livres* presenta a *Texaco* como crónica antillana de ciento cincuenta años de historia arrancada del silencio colonial. Expresa que Chamoiseau se vale de un testigo, la creadora del barrio *Texaco* ubicado en la periferia de Fort-de-France y la portadora de la memoria creole, Marie-Sophie Laborieux; que la novela es “poética urbana inédita”, “crónica mágica y ecológica”, “barrio mitológico”, “manglar urbano” y “epopeya subterránea” de los esclavos y su posicionamiento en la ciudad. En nuestro análisis daremos cuenta de los espacios donde esa poética urbana se desarrolla.

N’Zengou-Tayo (1996) reconoce la *creación de una lengua*, su propia lengua de escritura (lengua chamoisificada), vista más allá de un fenómeno de traducción del mundo oral del creole a la lengua francesa. Czyba (1999) valora la negritud o los testimonios de su negación, la reivindicación de la identidad creole. Alpozzo (2005) enfatiza la aceptación de la *nueva y original* literatura antillana inventada a partir del concepto de *créolité* (creolidad). Larose (2007) expresa que tres siglos de opresión deshumanizan generaciones que andan desde las plantaciones de caña hasta la locura urbana. Merali (2008) destaca en Chamoiseau la representación que hace de la relación esclavo-amor-tierra; la recuperación y registro del crecimiento de la ciudad, para aportar nuevas luces a la arquitectura como historia de los hombres. Esta arquitectura refrenda parte de los imaginarios espaciales que trataremos en nuestra pesquisa crítica.

Leblanc (2009) insiste en el tema de la memoria, que se deja ver en detalles, fragmentos, huellas, silencios, tiempos y lugares, lo que propiciaría la aparición de un discurso de liberación de los espacios: este motiva a profundizar en los imaginarios espaciales de *Texaco*. Dawson (2009) hace una lectura poscolonial; parte del supuesto de que las clases que llaman “subalternas” son las protagonistas del proceso de *créolisation* del espacio urbano, lugar que viene a oponerse sin querer a la concepción de ciudades que mantienen el “orden social del capitalismo”. Es esto lo que nosotros convenimos en llamar ‘espacio contracultural’, ya que una cultura trasladada desde África -como mano de obra esclava- al coexistir con la cultura oficial se entiende como subcultura, pero “cuando libra batalla por establecer su identidad y crear vínculos connotadores de esta” (Britto García, *op. cit.*, p. 72) adquiere rasgos de contracultura. Para Aiello (2010), *Texaco* va al encuentro de la historia con sus tiempos y lugares. Tarica (2010) aborda el personaje del relator en la plantación esclavista como una

parábola de la Martinica actual en busca de una historia redentora; plantea la confrontación entre la hambruna de la esclavitud y las tácticas de supervivencia.

Consideramos, en el marco de nuestro trabajo, que la conquista de un espacio es táctica cardinal de tal supervivencia, lo que convierte esta acción en contracultural. Ymele (2012) estudia la *parodia* como actitud *lúdico-crítica* que sirve al proyecto de *construcción identitaria*. Andrade Boué (2012) retoma el tema de la conquista de la ciudad por parte de los hombres desfavorecidos que abandonan las plantaciones para crear un espacio de tierra liberada de las manos de los petroleros. En nuestro trabajo vislumbraremos el significado ideológico de los diversos espacios donde se asienta ese hombre. Kassab-Charfi (2012) reconoce el elogio de Chamoiseau a la cimarronería y el tratamiento de mitologías urbanas, cuyo tiempo es de paja, madera, fibrocemento y hormigón, promoviendo reclamos históricos por medio de la guerrilla y la resistencia en la construcción del imaginario.

Así pues, la crítica ha sido hábil en el tratamiento de temas puntuales para valorar tanto la obra de Chamoiseau como el tema de la ciudad en el cual están implícitos los espacios. Sin embargo, poco se ha demostrado sobre el sentido de los imaginarios espaciales, objetivo general de nuestra disertación. Los específicos son: exponer la trama central de *Texaco* desde el punto de vista de los espacios en los cuales se desarrolla e interpretar el sentido ético de la estética de los imaginarios espaciales.

Metodología

Los espacios conforman parte primordial de los imaginarios en *Texaco*, una obra de arte novedosa que representa la historia de un pueblo cimentada en propósitos descolonizadores. El espacio juega un papel configurante, dada la intención de su autor de reproducir contextos relacionados con la historia real de Martinica y por el papel que este elemento juega en la historia contada. Es evidente que Chamoiseau es un creador, portador de una conciencia estética, que se vuelve hacia la historia de su gente y la cuenta y organiza en un tiempo y espacio particular. En consecuencia, con Gadamer (1999), en *Verdad y método*, creemos que el lenguaje es mediador de lo que puede ser comprendido. De la lectura de esta novela podemos abstraer lo estético que se manifiesta en la forma cómo se cuenta una historia asentada en unos espacios, que se enuncian mediante un novedoso lenguaje artístico, sobre el cual se ha pronunciado la crítica; también lo extraestético, que son todos los imaginarios o contextos o “todos los momentos de contenido que nos determinan a tomar posiciones de contenido” (*ibid.*, p. 125).

Así pues, accedemos a *Texaco* como espectadores de la forma de una historia única en su género, cuyos contenidos y contextos temporales y espaciales son afines a nuestra tradición e historia latinoamericana y caribeña, lo que nos conduce a una empatía o a una reflexión. Pero también la interpretamos en simultaneidad, como espectadores de una forma que se vive desde su unidad y coherencia y nos traslada a momentos altamente significativos de la vivencia estética mediante imágenes espaciales trascendentes.

Lograremos nuestros objetivos, partiendo de la hermenéutica, orientada a la comprensión de textos que, en el ámbito de la crítica literaria, ha tenido un amplio desarrollo, acumulando diversas metodologías para el estudio de los documentos literarios. Desde diversas perspectivas críticas, intentaremos la comprensión entendida “como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado, tanto del arte como de cualquier otro género de tradición” (Gadamer, 1999, p. 207). Aquí enfatizaremos el sentido de los imaginarios espaciales. Para este autor el lenguaje es un centro donde se juntan el yo y el mundo, es acontecer finito; estructura especulativa que no es copia de algo fijo sino un “acceder al lenguaje” en el que se anuncia el sentido. El lenguaje es lo que puede llegar a comprenderse. Al comprender el sentido del lenguaje, se capta una estructura universal-ontológica, y se constituye todo aquello hacia lo que puede volverse la comprensión: “*El ser que puede ser comprendido es lenguaje*” (p. 567).

Seguiremos, *grosso modo*, los lineamientos generales de la hermenéutica de Gadamer y los complementaremos con un marco conceptual de carácter interdisciplinario que permitirá interpretar los rastros que deja, en diversos espacios, la trama humana de la novela que se desarrolla en el campo y en la ciudad. El campo se corresponde con la zona de plantación de caña o café donde, en las alturas, en una Gran Cabaña, viven los amos de la tierra: blancos, filibusteros plebeyos o hijos de europeos nacidos en Martinica. Eran los *békés*; y en lo bajo, en chozas, viven negros en cadena, nacidos en África o en Martinica y sus descendientes. La ciudad, la *En-ville*, cuya capital es *Fort-de-France*, se ubica frente a la bahía y en su periferia se levanta el barrio Texaco. La *En-ville* es la ciudad destinada a ser conquistada por los descendientes de los primeros negros que poblaron Martinica. Así se lo había prescrito un paseante *Mentô*, mítico viejo sabio, a Esternome -primer negro nacido en su plantación y padre de la protagonista- una vez que le conceden la libertad por salvar la vida del Béké: “Ocupar [...] ocupar urgentemente lo que todavía no habían ocupado los *békés*: los cerros, la tierra seca del sur, las brumosas Alturas, los fondos y las barrancas, y luego cercar esos lugares” (Chamoiseau, 1994, p. 62).

Marco conceptual

La caracterización de constructos artísticos e ideológicos, que emergen en el texto como representación simbólica de la sociedad creole, sugiere adelantar distintas conceptualizaciones teóricas. La teoría del imaginario permitirá profundizar en la noción de espacio ficcional. La idea de contracultura, a la que antes hemos aludido, se enriquecerá con la postura crítica de otro autor venezolano. En el marco de la retórica, se tocará un aspecto referido a la *elocutio*, concebida por los retóricos clásicos como la última fase de la producción escrita de un discurso, después de la *inventio* (encontrar qué decir) y la *dispositio* (ordenar lo encontrado por la *inventio*). La *elocutio* viste al discurso con palabras y dentro de su esfera o campo envuelve lo relativo a las figuras del lenguaje, en particular la *ekfrasis*. Esta, que convoca otras muchas figuras, dará especial cuenta de la estética o juegos del lenguaje que prevalecen en la creación de los imaginarios espaciales. Para precisar el sentido de los espacios de la creolidad se hará uso de la noción de ideología.

La teoría de lo imaginario se torna primordial para descifrar las significaciones de las imágenes espaciales de *Texaco*, al respecto coincidimos con Bachelard (1972) y con Durand (1981). Ciertamente, como este último lo plantea, lo imaginario es expresión de lo antropológico-cultural: muestra al hombre en su cultura; expresa un dinamismo innovador y equilibrador de las relaciones y ordenamientos culturales y sociales de manera vital e interpersonalmente; brinda sentido y trasciende a preguntas esenciales que se han formulado los seres humanos en torno a la vida y la muerte. En ese mismo sentido, el imaginario, según Castoriadis (1989, 1996, 2001), representa una formación significativa por medio de imágenes y metáforas con un contenido visual e imaginativo. En determinados casos, representa y simboliza tanto contenidos trascendentes para los sujetos (la tierra, dios, la nación, la polis, la libertad, la democracia), como otros relativos a la justicia o la familia. Aquí nos interesa el sentido de los espacios en *Texaco*. Lo esencial es que tales imágenes dan sentido al acontecer cotidiano de la gente y generan sentimiento de identidad y pertenencia. Tienden a ser permanentes y a perpetuarse en el tiempo, aunque también pueden cambiar en concordancia con las vivencias de los grupos. El imaginario de Castoriadis carga a los colectivos involucrados en una trama de vida, de una interpretación o *imaginarización* polarizada de las circunstancias sociales y grupales.

En general, la teoría sobre los imaginarios nos ha permitido sistematizar y penetrar los mundos simbólicos en los espacios que nutren la novela. Las imágenes que los concretan o dan vida hacen posible conocer la cultura creole, pues el hombre se relaciona con el mundo haciendo uso de arquetipos, símbolos y mitos, que encarnan el imaginario, es decir, la experiencia subjetiva y la vida social. En tal sentido, en las narrativas literarias se pueden acceder a las estructuras míticas de la imaginación, es decir, a los imaginarios de las culturas en las cuales se inscriben, mediante imágenes que se proponen retratar y construir mundos. En el caso de *Texaco*, los imaginarios muestran cómo un sector del Caribe colonizado por Francia, concretamente Martinica, se va deconstruyendo y construyendo. Son imágenes que crean imaginarios, que nos hablan de la gente en sus haceres y decires, del presente y del pasado, de los diferentes procesos sociales y embates colonizadores que han sufrido. Son imágenes literarias que presentan el devenir de los pueblos antillanos desde tiempos memoriales (-3000-1492) en que el Caribe era habitado por galibis, arawacs y caribes, cuyas huellas todavía permanecen vivas en el siglo XX. Son imágenes que, cuando se aíslan y se sitúan en un punto sin tiempo, llegan a ocupar una dimensión ontológica portadora de signos y símbolos significantes.

La asombrosa coherencia de la novela de Chamoiseau hace gala de ricos imaginarios espaciales que siguen el trayecto histórico de hombres desde que fueron trasladados en barcos de esclavos a tierras caribeñas para vivir tragedias humanas de pueblos colonizados, sobreviviendo vicisitudes hasta llegar a asentarse irónicamente en las alturas de un barrio pobre para, desde allí, libremente ver el mar por los cuatro costados, llevando siempre a cuestas la tierra originaria y su particular cosmovisión que, unida a la de la nueva tierra, les genera una particular *créolisation* que les consagra su identidad.

Reafirmamos el hecho de que el hombre erige su relación con el mundo a través de algunos procesos de construcción de los sentidos del espacio, haciendo uso de arquetipos, símbolos y mitos como parte de la experiencia subjetiva y de la vida social: este es el imaginario. Se manifiesta por medio de rituales en determinados espacios: prácticas alimenticias, curativas, amorosas, reproductivas, de trabajo, intercambios verbales, confrontaciones, luchas por el poder y alianzas. En ellas se descubren los ejes culturales de una sociedad. Desde allí se contempla el sujeto en arraigo, construyendo identidad, saberes, valores, constatando las fracturas de los espacios donde se asientan los sistemas ideológicos que los oprimen, creando la alquimia del sentido para trascender.

Para asignar el sentido de los imaginarios espaciales, se parte del concepto de ideología de van Dijk (2003) quien la define como “creencias fundamentales que forman la base de las representaciones sociales de un grupo” (p. 77). Para él las ideologías están en la memoria social como “esquemas del grupo” definiendo su identidad, dirigiendo sus actitudes, la manera como ellos adquieren el conocimiento y los modelos mentales que ellos se forman de los acontecimientos sociales. La triada discurso, cognición y sociedad se refleja en las relaciones entre grupos e inclusive intragrupal. El discurso empleado por Chamoiseau para representar los imaginarios espaciales ofrecerá algunos signos y símbolos que permitirán entender las identidades de los grupos que interactúan en los distintos dominios sociales que se representan en la obra.

Silva (1975) maneja el término ideología en un sentido e intencionalidad distintos. Considera que la cultura del capitalismo representa la ideología que está en el aparato productivo de la ciencia, las artes y en los medios de comunicación que se apoderan de las mentes de la gente para configurarles una imagen del mundo fiel a ese sistema, que califica como “las furias del interés privado”. El arte, por el contrario, transforma y expresa la realidad. Es acción utópica, instrumento de la verdad. En esencia, no está al servicio de la opresión, sino en contra de ella. Enfrentado a la realidad, se nutre de ella e imagina mundos mejores. Es rebelde y denuncia la ideología imperante. Es expresión de una contracultura. La contracultura alude a la obra que el hombre realiza contra las reglas impuestas por el sistema capitalista. La obra de un artista convencido de las injusticias del mercado transforma la realidad y la hace más humana, por ello es insumisa. Ante el pensamiento hegemónico de una economía de mercado, la contracultura se rebela y arremete contra la deshumanización de las relaciones sociales basadas en el dinero y en la explotación. El artista verdadero asume su producción artística como una contracultura, e inspirado en la lucha de los oprimidos les brinda instrumentos para su liberación. Un ejemplo evidente de contracultura yace en el mandato que hace el primer *Mentò* al negro liberado por el *Béké*, de ocupar *L'En-ville*.

Uno de los recursos literarios para la creación del espacio lo constituye la figura retórica denominada *ekfrasis* en griego y *evidentia* en latín. En español se corresponde con la ‘descripción’. Traduciendo a Quintiliano, Lausberg (1976, II) la define como “la descripción detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades reales o inventadas por la fantasía” (p. 224). Es un cuadro de carácter estático, “aunque movido en sus detalles” y contenido conjuntamente en la “simultaneidad” de la vivencia del testigo ocular, lo que

permite, en el caso de la oratoria, que el público se comprometa “con la situación del testigo presencial”. Considera, siguiendo la tradición de los tratadistas grecorromanos, que hay descripciones de objetos, de tiempos, estados y lugares (campos, montes, ciudades). Algunas pertenecen al ámbito de la narración articulándose, en aras de la claridad y la verosimilitud, con los procesos de la vida laboral o bélicos, con catástrofes naturales, fiestas o epidemias.

Lausberg considera que la ‘descripción’ se encuentra entre las denominadas figuras afectivas. Y de gran peso afectivo, como lo señala Todorov (1993) en *Las morales de la historia*, en la que se tocan temas relacionados con: “las conquistas, el colonialismo, la democracia e incluso la verdad” (p. 261). Tal peso afectivo en la percepción de los espacios le confiere su sentido ético. En efecto, como expresa Pimentel (2001): “la descripción es un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del texto” (p. 28). Para ella, el espacio crea la ilusión de realidad y se proyecta mediante diversos recursos textuales, entre ellos, los nombres, los adjetivos y los tropos privilegiando a la metáfora por su valor icónico y referencial. Debemos aclarar que para Lausberg, la *ekfrasis* y la metáfora pertenecen al ámbito del *ornatus*, como propiedad de un discurso. La metáfora se ubica en el campo de los tropos (al igual que la metonimia, la sinécdoque, el énfasis, la hipérbole, la antonomasia, la ironía, la lítote y la perífrasis). La *ekfrasis*, en el campo de las figuras afectivas, a su vez, forma parte de las figuras frente al público. En consecuencia, los imaginarios espaciales se expresan mediante la *ekfrasis*, recurso que convoca la presencia de varios tropos y asegura “la coherencia y la cohesión léxico-semánticas” (Pimentel, *op. cit.* p. 25) que fundan el sentido.

Los imaginarios espaciales en *Texaco*

La historia contada desde los espacios

Hombres y mujeres van imprimiendo sus huellas en la tierra de Martinica. Su impulso va dando forma propia a los espacios de su trayecto. La tierra cede tranquila a la mezcla de heterogéneas formas. Las huellas soslayadas de la indianidad y la africanidad bañadas por el mar de los caribes ancestrales, perdidas, ignoradas u ocultadas en el tiempo y por la Historia, las leemos hoy en *Texaco* con vestigios de carácter antropológico, con la curiosidad del que ve, naturalmente, eternas palmeras invencibles transmutadas en las chozas y bohíos del paisaje. En su centro siempre permanece el fuego imaginado de los antiguos, con sorpresivos indicios de vastos cañaverales y bananeros de últimos tiempos por hombres trabajados. Y así, los árboles nunca antes vistos en paisaje americano, desperdigados por los campos aparecen; en las plantaciones se ven los vestigios de unas piedras acomodadas para un encierro, la cárcel, el *cachot* inventado por almas que temen la libertad y la torturan. El sentido de esto se refleja en los distintos usos que los hombres han dado a la tierra en Martinica. Los espacios de Martinica han sido explotados, persistiendo en ellos la imagen uniforme del monocultivo. Pero también han conocido una contracultura espacial que late en los cerros al son de la creolidad. Es precisamente lo que nos representa la obra *Texaco*:

Dicen: sobre los cerros de los alrededores colocaron las baterías. Acorralado en la hondonada, el enemigo caería bajo un diluvio infernal. Cada cerro, una batería: Desaix, Tartenson, Redoute, Balata... Cada batería, una casa. Diez casas, un Barrio. Así que cada batería hizo su Barrio. Eso son memorias, planteaba mi Esternome. Es el Ejército, decía ella [...] Había que detener el agua que corría por los cerros y ahogaba las tierras bajas. ¿Qué hacer? ... Gran canal alrededor y canal al través, hasta que todo se derrame a escuadra hacia el mar, respondía Esternome [...] ¿Qué es eso?, proseguía ella. Sirve para dibujar: son memorias, zanjaba mi Esternome [...] Cada uno debía elegir su puesto en aquel tablero de damas, y su tierra, y su lugar. No había que salirse del alineamiento ni del plano. Las casas escalaron según el ingeniero del Rey y el conde de Blénac. ¿Es eso memoria? Es cuasualidad, negaba el Esternome. (*T.*, p. 184)

De allí, de la memoria, surgen cantidades de imágenes espaciales que dialogan entre sí, tratando de resolver antagonismos en una gran trayectoria circular que busca nuevos equilibrios éticos y estéticos. En esta gesta, la narradora comienza el círculo de *Texaco* con su primer capítulo “Anunciación”, mostrándonos la atmósfera en convulsión nerviosa de un espacio en trance de liberación de las manos de antiguos colonos (fracasados en la caña y la banana, ahora negociantes de gasolina americana). Ese espacio se llama Texaco, como el nombre de la compañía que derrotan. El barrio, apenas en gestación, muestra su faz cansada de rehacer sus techos a cada paso arrasante de la policía (influenciada por el vendedor de gasolina) que irrumpe fácilmente por la nueva ruta llamada Penetrante Oeste. Esta violencia sobre los lugares de Texaco cesa con la palabra de una mujer que habla en su cabaña a un mediador urbanista enviado por el ayuntamiento liderado por Césaire. El urbanista reflexiona:

Es ella, la Vieja Dama, quien modificó mis ojos. Hablaba tanto que por un instante creí que deliraba. Luego, hubo en su torrente de palabras continuo, un período largo de tiempo invencible en el que se inscribía el caos de sus pobres historias. Tuve la impresión, de repente, de que Texaco provenía de más allá de nosotros mismos y que tenía que aprenderlo todo. E incluso reaprenderlo todo... Nota del urbanista al Escribidor de palabras. Carpeta n° 4, Folio XVIII. 1987. Biblioteca Schoelcher¹. (*ibid.*, p. 173)

Al escuchar a la Dama, el urbanista (personaje clave, pues es él quien piensa, visiona y renueva, finalmente, los espacios) tuvo de repente la impresión de que no había un contrasentido importante que hiciera de aquel lugar, Texaco, una aberración incomprensible e insalubre. Más allá de los trastornos insólitos de los tabiques, del cemento, del fibrocemento y de la chapa, más allá de las aguas que corrían por las pendientes, de los charcos estancados, de

¹Debe destacarse el uso estratégico del archivo para afianzar la historia créole de Martinica, sugiriendo, en esta ficción, la supuesta inclusión de notas créoles concebidas por el personaje de Marie-Sophie Laborieux, la narradora. El escribidor de Palabras las introduce en la Biblioteca Schoelcher, Victor Schoelcher, es un personaje de la Historia de Francia, de gran influencia para el decreto de emancipación de 1848. El edificio es mencionado en alguna parte de la novela como un establecimiento gris y polvoriento, el polvo de la Historia que dicta Francia en Martinica. La memoria que habita las cabañas se opone contraculturalmente a esta visión monumental de la biblioteca.

las infracciones a las reglas de salubridad urbana había “una coherencia en descodificar que permitía a aquellas gentes vivir tan perfecta y armoniosamente como era posible vivir allí, con aquel nivel de condiciones”. Nota del urbanista al Escribidor de palabras. Carpeta n.º 12. Folio XXI, 1987. Biblioteca Schoelcher (*ibid.*, p. 252). De ese más allá del cual se refiere el urbanista viene remontándose el tiempo memorial de los ancestros.

El relato que ofrece la narradora de una primera ciudad colonial en Martinica, “El Sermón de Marie-Sophie Laborieux”, es el segundo capítulo que ofrece la pintura espacial de dos ciudades martiniquesas donde se ejecuta la trama de la novela; estas son: Saint-Pierre y Fort-de-France. Así pues, Saint-Pierre es el lugar de los monocultivos coloniales de caña, trabajados por esclavos africanos entre los cuales estuvieron los abuelos de la narradora, cuyo memorial desborda los espacios de la plantación: la gran cabaña de los *Békés* (viejos filibusteros, aventureros...) es alta, vigilante, con vista a los molinos y a las barracas de los esclavos que ocultan bien los ñames y otros rubros de sus huertos.

Los huertos de los esclavos son espacios de contracultura, pues, el monocultivo colonial que ocupa espacios inmensos no da de comer. Espacio vegetal es el del abuelo Pol -chamán, cimarrón, envenenador de bestias, convocador de ratas, destructor de molinos- y el de la abuela, lavandera de la gran cabaña, atesoradora de bellas prendas íntimas de la señora. Ellos juntos, retozando en el río, encienden sin querer un *sol en el agua*, Esternome Laborieux, padre de Marie-Sophie. Trama vegetal de los negros de Saint-Pierre que tejen su destino y lo van endureciendo. Ciertamente, es de piedra rectangular la trama de los blancos franceses, pues el abuelo Pol muere condenado en el *cachot*, la minúscula prisión de piedra construida por ellos; de piedra son los espacios de los colonos: por lisos empedrados bajan los domingos de los cultivos los esclavos descalzos a la ciudad colonial a ver las vitrinas y dejar en las tiendas (siempre abiertas para ellos) las monedas ganadas en el mercado con la venta de los productos de sus huertos. Los *békés* y blancos franceses están siempre arriba y bien calzados, están sobre la plataforma de sus carruajes o en las plantas altas de los restaurantes:

[...] vestían de gala en las escaleras del teatro o de la catedral, cuyo blanco cremoso descomponía las sombras. Residían en los barrios de Fonds Coré, alrededor del Fuerte y de la parroquia del Exvoto, donde florecían muchos negocios religiosos. Charlaban en palcos y clubs cerrados. Se les veía tomando la fresa bajo los tamarindos de la Place Bertin. Se les veía alrededor de la fuente Agnès saboreando la melodía de las orquestas de marina. Abrían los agujeros de la nariz a los yodos medicinales o contemplaban arrobados los tritones escupidores de aguas de montaña. (*ibid.*, p. 77)

Entre tanto, en los bares conspiran los negros libertos y los mulatos, acodados en las mesas, beben vino, hablan de política; imbuidos en pulsiones miméticas, conjuran los vientos de emancipación. Pero luego del golpe de estado a la Segunda República Francesa, se instala el Segundo Imperio, liderado por Napoleón Tercero. En *Texaco*, la narradora brinda un relato espacial que involucra a un tal Gueydon, hombre represor del imperio que, enviado a Martinica, actúa “con rigor” (*ibid.*, p. 127). Francia, poseída por la voluntad expansionista, toca todos los continentes, además se marca por el gusto del orden policial, por las leyes

disciplinarias que aplican a esos seres que la narradora describe como “catadores de estrellas” (*ibid.*, p. 128); seres del ron que vagabundean por la *En-ville*, que no quieren saber nada acerca de la caña ni de la fábrica azucarera. Las sanciones disciplinarias a estos significan trabajo forzado en los talleres; es otra legal esclavitud administrada por blancos y mulatos de la ciudad escrituraria. Cuenta la narradora que en Texaco -cerca del canal Levassor- está la “hermosa fuente Gueydon” construida en los talleres por esos encarcelados, “negros del sueño, siempre soñadores, soñadores terribles.” (*ibid.*). Para estos:

[...] todas las cadenas, ya fueran de la República o de Napoleón, eran buenas sólo cuando estaban rotas, ofrecidas a las calles de la *En-ville*... y ni los gendarmes, ni sus carnés, ni siquiera aquel impuesto personal que nos golpeó a todos, obligándonos a buscar la forma de pagarlo, supieron vencer nuestros sueños. Por eso, mi ciudadano siempre le llamó a esa fuente *Fuente de la libertad*. (*ibid.*)

Ideológicamente, para el hombre creole, que en esencia es libre, ese espacio debe llamarse Fuente de la Libertad y no Fuente Gueydon. En fin, Saint-Pierre tras ser aniquilada por la azufrera Pélée en 1902 envía una ola enorme de refugiados a Fort-de-France, ciudad cuyas imágenes degustaron en vivo los ojos de Esternome, quien hambriento busca comida por las calles. La narradora, su hija, reconstruye memorias espaciales de las calles y casas de Fort-de-France: el fuerte militar, los sonidos de motor, el olor a caballerizas, las aguas puercas, el volar de moscas, la arquitectura maltrecha de diferentes manos de obra, casas con balcones desiertos, ventanas polvorientas... hasta el barrio Los Misérables donde nace la narradora. Todo es muy distinto a Saint-Pierre. Así mismo, Marie-Sophie vislumbra sus experiencias de criada en casas de mulatos, casas altas de dos plantas, madera de Líbano, porcelanas, alhajas y fantasías de Francia que decoran historias de ultrajes y explotación, también de aprendizajes y liberación, la huída a otros espacios, los barrios, el cumbe urbano de ese siglo dominado por la modernidad, las cabañas zancudas subiendo los cerros, respondiendo a las necesidades de vivienda, las mismas que dan origen a Texaco. En el último capítulo “Resurrección” conocemos que Texaco es ahora un barrio reconocido por la ciudad:

El EDF (Electricidad de Francia) apareció un día a lo largo de la Penetrante Oeste, plantó unos postes y nos enchufó la electricidad. Fue una alegría sin mezcla alguna de pena. Más adelante, vimos pasar a unos hombres que miraban, estudiaban y volvían a desaparecer, pero esta vez teníamos confianza: Cristo, en alguna parte del ayuntamiento, estaba trabajando para nosotros. Cuando reapareció un día y vino a mi casa supe que me traía buenas noticias: la *En-ville*, en lo sucesivo, nos acogía bajo sus alas y admitía nuestra existencia. Me dijo, en efecto, que la *En-ville* integraría el alma de Texaco, que todo iba a mejorar, aunque lo conservarían según sus leyes primeras, con sus pasadizos, sus lugares, su memoria tan antigua, que el país necesitaba. Me dijo que ayudaría a que cada cabaña fuese habitable, según el deseo de sus habitantes y a partir de su instalación inicial. Me dijo que Texaco sería rehabilitado sobre sus mismos lugares y en la cabeza de la gente igual que había sucedido con los manglares opacos. (*ibid.*, p. 388)

Sentido ético y estético de los imaginarios espaciales

Los imaginarios espaciales de *Texaco* vienen a reforzar los valores de la palabra y la imagen como expresión del mundo; su estudio revela polaridades que representan violencia y totalitarismos, pero también formas alternativas de existencia emergentes del alma creole. *Texaco* es lo urbano, pura violencia. En uno de los fragmentos, el urbanista, hombre enviado a Texaco por el Alcalde Césaire para su inspección y renovación, expresa lo siguiente:

Lo urbano es una violencia. La ciudad se extiende de violencia en violencia. Sus equilibrios son violencias. En la ciudad criolla la violencia golpea más que en ninguna parte. Primero porque a su alrededor reinan los atentados (esclavitud, colonización, racismo), pero sobre todo porque esa ciudad está vacía, sin fábrica, sin industria, que puedan absorber los nuevos flujos. La ciudad atrae pero no ofrece nada salvo su resistencia, como lo hizo Fort-de-France tras la aniquilación de Saint-Pierre. El Barrio de Texaco nace de la violencia. Entonces, ¿por qué sorprenderse de sus cicatrices y de su faz de guerra? El urbanista criollo, salvando lo insalubre, debe convertirse en vidente. Nota del urbanista al Escribidor de palabras. Carpeta n.º 6. Folio XVI. 1987. Biblioteca Schoelcher. (*ibid.*, pp. 156-157)

En la cita, la *ekfrasis* visibiliza un espacio de enunciación desde el cual se comprenden los procesos sociales y sus consecuencias. El imaginario espacial se expresa formalmente marcado por la repetición reiterada del sustantivo “violencia” que, por una parte, crea la figura denominada ‘epífora’ o “repetición intermitente del final de un miembro o inciso... (/...x/...x)” (Lausberg, *op. cit.*, t.ii, p. 111) y, por la otra, refuerza el sentido ideológico del mensaje. El imaginario sugiere un espacio físico que, en su extensión, es equilibrado por la violencia en las Antillas originada por intrínsecos procesos sociales de dominación: “esclavitud, colonización, racismo” generadores de “cicatrices”. Violencia también originada por la ausencia de una infraestructura capitalista para la subsistencia de la población como son la “fábrica” y la “industria”. Es lo que justifica que la actitud creole ante ese espacio sea la de “resistencia”.

Texaco, la gigante industria petrolera, es ahora el nombre del barrio. Es así una metáfora de la ciudad marcada por cicatrices de un pasado tortuoso. Pero Texaco es “ciudad letrada”, ya que la palabra contiene al barrio y lo desarrolla. La palabra del pueblo lleva y construye la nueva ciudad creole. Por tal razón, “el urbanista de aquí debe saberse criollo antes incluso de pensar” (*T.*, *op. cit.*, p. 277), dice el hombre de la alcaldía, alma poeta que, junto al personaje de Césaire, emprende la marcha, la *drive*, el andar hacia la emancipación poética y política de hombres y mujeres. Las narraciones son de Marie-Sophie Laborieux. Ella es la palabra fundadora que le otorga su autor; es fuente de narraciones metafóricas que, en gran parte, escucha de su padre Esternome, donde se muestra el contraste entre la *En-ville* que representa el casco histórico colonial y el Barrio o la periferia.

La *En-ville* era el océano abierto. El Barrio era el puerto de amarre [...] En ocasiones, Mi Esternome invertía su mirada. La *En-ville* se convertía en tierra descubierta: el Barrio, en una furia oceánica. Entonces, El Barrio salpicaba a la *En-ville* sin cesar, como socava el mar un altivo acantilado. (*ibid.*, p. 180)

El imaginario espacial posee un sentido ético y estético. Alude a contrastes sociales entre colonizadores y colonizados. La antítesis y la ironía expresadas, en primer lugar, mediante la metáfora de la *En-ville* como “océano abierto”, que dilucidamos como ‘abierto’ a la mirada encantada del pasante contemplador, hijo de esclavos, pero sin dejar de ser un espacio para vivirlo y descubrirlo. En segundo lugar, la metáfora y la comparación traducen cómo una capa social deprimida permea otra socialmente dominante al salpicarla, al entrometerse en ella, al socavar el negro la altivez del blanco. Vemos, entonces, cómo la escritura de Chamoiseau genera un engranaje que termina aboliendo distancias entre los que moran bajo un mismo cielo.

Interpretemos así el movimiento que lleva la creolidad a un primer plano. La palabra es fundadora porque también es fuente de la voz mágica, la voz del chamán, del *Mentô*, el viejo negro de la *Doum*, el primer morador de Texaco quien, en una oportunidad, brinda cuidados a Marie-Sophie convaleciente y le precisa algunos rasgos profundos de la ciudad revelándole el destino:

¿La *En-ville*? Acorta el tiempo. Acorta tu tiempo. Acelera tu vida [...] Tiempo Plantaciones, es Tiempo roto. Tiempos de los cerros va despacio. Pero Tiempo de la *En-ville* da la velocidad. Pero es el mundo que toma velocidad. Tiempos-cerros, Tiempos-ciudad, piensa en los tiempos [...] La *En-ville* une y ata, cada punta va unida a la otra, no hay barrancas, no hay acantilados, no hay río que corte, todo está atado y unido. Eso decolora tu vida. Incluso pone cangrejos en el saco [...] ¿Qué es la *En-ville*?, dices. Es las posturas que ella te da. ¿Qué es la *En-ville*?, dices. Es el cuello de botella donde nuestras historias se juntan. Los Tiempos también. La plantación nos disociaba. Los cerros nos plantaban en deriva inmóvil. La *En-ville* pone en marcha anuda amarra Tiempo Plantaciones, es Tiempo roto. Tiempos de los cerros va despacio a toda velocidad. Pero: A la salida del cuello de botella tú no caes en una botella. Vuelve a empezar. ¿Cómo? De otra manera. ¿Qué es la *En-ville*?, dices. No es lugar de felicidad. No es lugar de desgracia. Es calabaza del destino. La *En-ville* no es para tomarla. Es para saberla. Es un sitio que el mundo te da igual que te da el aire. El camino de este tiempo es ése. Y es otro grillete. Cuaderno n° 27 de Marie-Sophie Laborieux. 1965. Biblioteca Schoelcher. (*ibid.*, p. 299-301)

Los juegos de voces, en el referido imaginario espacial, advienen marcados por figuras literarias frente al asunto (Lausberg, *op. cit.*) como la *interrogatio* que denota la tonalidad oral y la interpelación al lector. A ellas se unen las figuras por repetición: la ‘epífora’ con base en el esquema [...x] [...x]: “Acorta el tiempo. Acorta tu tiempo”; “Pero Tiempo de la *En-ville* da la velocidad. Pero es el mundo que toma velocidad”. Y luego la ‘anáfora’ [x...] [x...]: “Tiempo

Plantaciones, es Tiempo roto. Tiempos de los cerros va despacio”. Esta misma figura se repite en la sucesión de frases que inician con el adverbio de negación “no”. Asimismo, otra figura de la repetición como el ‘poliptoton’ se impone al variar la forma y mantenerse la raíz de la palabra. Las repeticiones marcan un énfasis existencial. Además, aparece la metáfora como figura esencial en la instauración de mundos: “Qué es la *En-ville*, dices. Es el cuello de botella donde nuestras historias se juntan. Los Tiempos también”.

Hay otros juegos de lenguaje más cercanos a la postmodernidad literaria: “Tiempos-ciudad” para ampliar los campos de significación. Mas, desde el punto de vista ético-ideológico, la antítesis priva y da significado al acto de tomar la palabra, ya que se dibuja la diferencia entre un grupo (el colonizador) y su contrario (el colonizado), al cual se adscribe la voz autorial. Al primero pertenecen los espacios de la *En-ville*, que consumen, rompen, aceleran, disocian, decoloran la vida. Al segundo le corresponden los espacios del cerro, que anda poco a poco plantando vida, construyendo, ganándole la carrera al tiempo, asociando. Dos campos semánticos se configuran y oponen para expresar el antagonismo grupal referido: “rápido vs. despacio”. Interpretamos lo “rápido” como lo negativo (la muerte, la destrucción de un mundo, la desesperanza) y “despacio” como lo positivo (la vida, la creación, la esperanza). Positiva es la *créolisation* o el derecho del pueblo natal de Chamoiseau a tener un francés propio, “el francés de Martinica”, pues la sintaxis se ha trastocado en correspondencia con el advenimiento de una contracultura que se eleva ante la ideología del colonizador con su lengua propia: “La *En-ville* pone en marcha anuda amarra Tiempo Plantaciones, es Tiempo roto”.

A los espacios de la *En-ville* colonial, “ciudad para saberla”, se opone una *no-ville* “de tierra y gasolina”, ciudad chatarra éticamente reivindicatoria. Y la palabra fundadora se hace presente porque se realiza en la poesía visionaria de un urbanista que la aplica a su trabajo de edificación de la ciudad creole, la ciudad soñada, construida con “chatarras” y “tuberías portadoras de pobres sueños”. El adjetivo “pobres” es empleado irónicamente para calificar los sueños reivindicatorios de la gente creole que logra tomarse un espacio. La *ekfrasis* aglutina otras figuras literarias en aras de mostrarnos el espacio de la pobreza que crea la maquinaria de la colonización y el capitalismo:

Texaco. Me parece estar viendo catedrales de toneles, arcos de chatarra, tuberías portadoras de pobres sueños. Una *no-ville* de tierra y gasolina. La ciudad, Fort-de-France, se reproduce y extiende de manera inédita. Debemos comprender ese futuro trabado como un poema a nuestros ojos iletrados. Debemos comprender esa ciudad criolla cuyas plantaciones, nuestros Ingenios, cada Gran Cabaña de nuestros cerros ha soñado, quiero decir engendrado. Notas del urbanista al Escribidor de palabras. Carpeta n° 7. Hoja XII. 1987. Biblioteca Schoelcher (*ibid.* p. 124)

El *Leitmotiv* estructurador de la palabra fundacional está en los cuadernos de Marie-Sophie Laboriux. Allí se encuentran los imaginarios espaciales asumiendo los modos del Génesis. Imaginario ascensional es el barrio que se va erigiendo durante la escritura. La palabra lleva su luz, sus lazos y sus vapores a los cuatro puntos cardinales, tanto en la profundidad de la tierra, a flote entre las raíces del manglar, o en el alto cielo. Son las imágenes noveladas por un

Chamoiseau que quiere penetrar la memoria de los lugares y sus significancias. Pero detallemos algunos espacios puntuales:

Alrededor de Saint-Pierre

La narradora despliega una serie de imágenes plásticas de la ciudad de Saint-Pierre, que es “una hilera de tejados rojos frente a la bahía llena de barcos, que iba desde Fonds Coré hasta la ensenada Thurin, y luego se escalonaba por los cerros llenos de árboles cuya conquista jamás remataría” (*ibid.*, p. 82). Así se va destacando el ambiente marino y el color rojo de las techumbres coloniales y cerros llenos de árboles: “Multitud de tejas rojas, ocre, negras de tan viejas, y por la caca-zoizos (mierda de pájaro), se resquebrajan bajo el sol como tierras sedientas.” (*ibid.*). En esta parte de la descripción, la narradora nos hace ver hacia el cielo la arquitectura europea que el colonizador transplanta en América: “Las torres gemelas de la catedral del Buen Puerto, la punta del reloj de la Cámara de Comercio, buhardillas con torretas, trozos de fachada, ventanas sin contramarcos, postigos con persianas móviles como párpados” (*ibid.*). Además de las edificaciones, el espacio se llena con los imaginarios sonoros que provienen del bullir de la ciudad: “vibrante de rumores subterráneos (mercancías, carretas, caballos [...] el chirrido lento y regular del tranvía tirado por mulas suspiraba en el conjunto como un clarinete” (p. 82). Sin embargo, el significado profundo de la imagen de la ciudad en este contexto se muestra en su relación con la gente de la tierra, puesto que, para ellos, era: “Ciudad alta. Ciudad maciza. Ciudad portadora de una memoria de la que ellos estaban excluidos” (*T.* p. 88). Era esa la ciudad que el Mentor, el sabio, curandero y conocedor de las historias esenciales de la cultura de la creolidad, le había mandado a conquistar a su gente, aunque para ellos, la *En-ville* seguía siendo impenetrable. Lisa. Encerada. El espacio carga y revela la ideología.

La *interrogatio* (Lausberg, *op. cit.* p. 195), que forma parte de las figuras de la pregunta, sirve a la narradora para interpelar el espacio extraño a su cultura, que se le muestra ante sus ojos: “¿Qué leer en aquellos hierros forjados? ¿Y en aquellos postigos de madera pintada? ¿En aquellas gruesas piedras talladas? ¿En aquellos parques y jardines y en toda aquella gente que parecía manejar sus secretos?” (*ibid.*). Y la respuesta se encuentra en lo oculto, en el centro resguardado de la ciudad de Saint-Pierre. Así cuenta la narradora cómo Esternome trata de mostrarle a su dulce Ninon las rarezas que encierra la ciudad, pues era una ciudad para saber, es decir, el hombre de tierra valora y aprende, representa un querer hacerse y un querer ser. Es la actitud del que desea lo propio. Es la ética del soñador que posee una estética que valora lo bello, y lo extraño, en su afán por crear lo propio. Y allí la *ekfrasis* denota más que connota, muestra objetos que identifican a un grupo, cuyas casas ostentan flores importadas y sus tiendas objetos de otros lugares; gente que va en tranvía en oposición al otro grupo: el creole de a pie. Para este, no son despreciables los objetos en los espacios del otro, aunque retratan la cultura del colonizador que trasplanta aquí objetos de allá:

[...] él le enseñó a descubrir las bellezas de la *En-ville*. En el jardín de plantas extrañas, un poco olvidado, le mostró rosas de Caracas y lirios de Guayana, la llevó a sentarse bajo un refugio en forma de parasol donde un ruido de una

cascada se apagaba entre espumas. La hizo observar el tranvía. Le mostró en las oscuras tiendas, cosas extrañas procedentes de otros países. Garrafas de porcelana brumosa en tal tienda de tejidos. Sartenes con mangos de *gaiac* en la tienda de angélicas merceras. Un encaje portugués en una joyería. Cucharas de plata. Botellas complicadas de cristal fino y musical. En casa de una bruja que filtraba aromas, le enseñó bálsamo de Judea, agua de rosas dobles, agua de menta crespá, agua de los templarios, agua de los epicúreos que huele a hierbabuena y agua de doncella virgen (p. 114).

Saint-Pierre está coronada por la Montaña Pélée, una bestia respirando. El imaginario es la línea de tensión entre la Saint-Pierre de los altos edificios y tesoros encerrados y la gobernada por la bestia azufrera.

La plantación, la gran Cabaña y las matas de allamandas

En tensión, la narradora nos muestra algunos espacios que movilizan los imaginarios espaciales alrededor del sistema de plantación. El universo de la gran Cabaña de los jefes y el portal mágico del cimarrón, las matas de allamandas. En cuanto a la casa, la narradora, describe espacios interiores y exteriores. Lo construido por el hombre y el ambiente natural donde la luz penetra opacando o resaltando los colores de los objetos. La descripción da cuenta de la actitud ética conciliadora de la voz narrativa que objetivamente valora lo que pertenece al grupo contrario, que construye viviendas para que duren una eternidad, en contraste con las que antes referimos fabrica el hombre de la creolidad a fuerza de chatarras. Son estas las viviendas coloniales dispuestas para el buen vivir del poderoso colonizador o de la emergente oligarquía criolla:

La casa era una larga edificación de madera inmortal, rodeada de espinosos limoneros, de glicerías y orquídeas. En su embaldosado de arcilla se refugiaba el frescor, y los rayos del sol penetraban sin abrasar. Atrapados por las persianas y los tabiques calados, los vientos la atravesaban en un *aléliron*. Una galería cubierta, bordeaba de tinajas para el agua de lluvia, filtraba los efluvios del azúcar y de las flores del jardín. En pleno día, la penumbra llenaba su interior, resaltando el rojo caoba de los muebles de formas macizas [...] las camas con ondulantes columnas bajo las mosquiteras. (*Texaco*, p. 51)

Así, la casa del colonizador en el campo es descrita con motes de grandeza, de seguridad: “rodeada de espinosos limoneros”, de vida: “una galería cubierta, bordeada de tinajas para el agua de lluvia”, de luces rojas y “formas macizas”. Su distribución espacial es descrita por la narradora de este modo: “La gran Cabaña se elevaba en el centro de las dependencias, de las edificaciones y de las chozas. A partir de ella se extendían radialmente los campos, los huertos, los cafetales que escalaban la ladera de árboles de maderas nobles” (*ibid.*, p. 52).

La gran Cabaña lo dominaba todo, parecía aspirarlo todo. Encarna el espacio del poder por excelencia en lo alto, en franca oposición con lo bajo: “El cansancio de los bueyes, el

desamparo de los negros, la belleza del cañaveral, el sonido sibilante de los molinos, aquel barro, aquellos olores, aquella podredumbre del bagazo, existían con el fin de alimentar sus orgullosos aires de poder” (*ibid.*). Esta imagen de grandeza, de altura, de vigilancia, de poder, al mejor estilo del panóptico es una imagen violenta, es el sentido de la fortaleza: alta. Por el contrario, la espacialidad mítica que introduce el autor sorprende. Se trata aquí del sentido trascendental que porta el símbolo de la libertad. Por ello, las matas de allamandas pueden ser el símbolo significativo creole del espacio de la plantación, portal hacia la libertad. El *Mentô* Pol se le aparecía siempre a la lavandera cuando debía estar trabajando y surgía de una de estas matas para visitar la dulzura de la dama.

Conoció al hombre que moría en el calabozo un día de colada. Surgió él de una mata de allamandas, fija la mirada, según su costumbre, en el vuelo de unos mirlos jugando con el alisio. Le mandó unas palabras, parece ser, y volvió al día siguiente, y luego al otro, y luego muchos más, despreocupándose incluso de la vigilancia del mayoral, *Kouman o upa an travay*, ¿No trabajas?, se asombraba mi abuela. *Man ka bat an djoumbak la*, No he abandonado mi trabajo... (p. 47)

A pesar de ubicarnos en un espacio de obscuridad, el calabozo donde se castiga al esclavo tiene una ética reivindicatoria que se hace evidente a través de la estimación de los saberes arcanos del negro para sobrevivir y sobrepasar el poder del contrario, burlando el encierro y consumando el diálogo amoroso. La poética de los “mirlos jugando con el alisio” se interpreta ideada como sutil metáfora espacial para el encuentro.

La cabaña-jardín creole

La cabaña tiene el sentido de obra de arte que proviene de un saber muy amplio. Esternome era conocido como el Dr. Cabaña. En ocasión de su pasión por Ninon, la cabaña la levanta como espacio interior para la intimidad. Una iconografía era necesaria, al igual que su expresión por medio de imaginarios de sinestesia que atisban los sentidos. Se constata la existencia del cronotopo (Bajtín, *op. cit.*), pues el espacio penetra en el movimiento del tiempo y de la trama. La ética reivindicatoria que subyace en la obra concede al oprimido una estética amorosa creadora:

Para Ninon, yo lo hice aún más bonito: una hermosa sala, dos hermosas habitaciones envueltas en confortable luz. En cada habitación, una cama de curbaril resguardaba de las bichas largas... le hice un colchón con fibras de coco y cofres de ciprés mezclados con vetiver, que perfuma para siempre, y cubrí el fondo con caoba, y la ropa (ropa de *En-ville* o bien ropa de entierro) salía de allí inocente como el rocío de la mañana. (p. 144)

Además, está la imagen de la cabaña-jardín, la cual invoca la narradora en un sentido mágico-ritual. El texto representativo es el del *Noutéka* de los cerros. La libertad en una cabaña de estas es total, al menos así piensa Esternome a través del simbolismo que representan las matas de allamandas. Así es la *Doum* y la vida del último *Mentô*, el viejo negro curandero. Es

el llamado de la tierra. Pero en los imaginarios espaciales de la *En-ville*, los conceptos alto-bajo se invierten, pues arriba se instalan los negros libertos en su barrio para sacar ventaja a la tierra:

Decir barrio es decir: negros libertos y que encuentran la vida en tal tierra [...] Aprender que aquí la tierra era más rica que abajo, más nueva, más nerviosa, aún no mamada por multitud de cosechas. Y encontrar la ladera adecuada. Había que sobrevivir sin tener que bajar. Cultivamos lo que los *békés* llaman plantas secundarias, y nosotros plantas para comer. Junto a las plantas para comer, hay que plantar las plantas medicina, y las que fascinan a la suerte. Todo ello bien mezclado no agota nunca a la tierra. Eso es el huerto criollo... Trabaja más, sigue trabajando: tierra cavada aún no es una huerta. Señala tus límites con vidrio machacado: y luego planta la sangrienta siempre viva. Primero, plantar la providencia del árbol del pan. Para sustituir al aceite, plantar aguacates. Pensar en la sombra y en el riego. Vigilar la luna: luna que crece hace crecer todo, luna que mengua lo extiende todo bien. Plantar con la tripa vacía es árbol sin frutos. Plantar con la tripa llena es árbol buen corazón. Colocar guardianes contra los vientos salados. Plantar matorrales espinosos, con garras, allí donde la tierra tiembla: guisante dulce, peral-país, manzano rosa, naranjos. Desde lejos, esto parece felicidad-suerte pero en realidad, Marie-Sophie, son balizas del destino. Tienes que leer en el paisaje. (*Texaco*, p. 137)

Una antropología de los cultivos se expone en la cabaña-jardín-creole. La visión ecológica y ritual del creole emplea una epistemología legendaria, acuciosa y pragmática sin desestimar los saberes del contrario sino que los acopla con los propios. El jardín es símbolo mesiánico y representa la conquista de la tierra en un tiempo “despacio” pero seguro, aunque la lucha persista, plantando en lo alto, tocando la luna y aprovechando sus ritmos para la cosecha, para la salud: *crescendo* y *descrescendo*.

Leer los signos del tiempo representa otra epistemología del pueblo creole. Los negros esclavos y cimarrones, cuenta la narradora de *Texaco*, fueron los primeros en descifrar el peligro de la Montaña Péléé. Ostentan conocimiento profundo de la tierra, gracias al contacto directo con ella: pies y manos. Además del elemento tierra, el *Noutéka* de los cerros, poema de largo aliento, desarrolla rítmicamente el estudio de los vientos y del agua, de las puestas de sol y el brillo de la luna, todo ello cuenta para la instalación de la cabaña en el cerro. El barrio creole, el ideal de Esternome en Saint-Pierre, es un rito iniciático, es todo un imaginario espacial ecológico y religioso.

Alrededor de Fort-de-France

En Fort-de-France, estéticamente, todo es diferente, es un fuerte militar, amplio espacio planificado donde predominan las rectas y cuadrados: “... la *En-ville* se me aparecía como un bloque hermético” (p. 282). La visión sobre Fort-de-France proviene del ojo de Esternome que debe atravesarla para encontrar comida.

Las calles eran muy rectas y formaban una cuadrícula. Nada evocaba una ciudad. Todo estaba fabricado sin preocupación de futuro. La madera era o demasiado vieja o demasiado nueva. Las obras indicaban distintas manos de albañiles. Las ventanas eran diferentes unas de otras. Nadie tomaba el fresco en los mil pequeños balcones que imitaban a Saint-Pierre. Y por todas partes amplias edificaciones sin alma, con ventanas polvorosas, resonaban con ecos de cuarteles, olía muy fuerte a almacén o a caballerizas. Nada expresaba la *En-ville* (*Texaco*, p. 174).

Así son las imágenes de la nueva ciudad. Dice: “Por todas partes: militares, muchos militares, y trabajos de tierra, y aguas fermentadas, y volar de moscas, y bandadas de mosquitos” (p. 175). Es una imagen de la miseria, de lo podrido, lo degradado. El ritmo es diferente. Mira gente en bicicleta pedaleando entre el polvo, detonaciones de automóviles que asustaban a los caballos. En una calle se cruzaron con una máquina de vapor que avanzaba rodeada de negritos y cuyo grueso cilindro apisonaba el barro con una mezcla de conchas y arena de mar. Fort-de-France es también la maquinaria y la industria moderna explotando los recursos naturales. Es una fantástica gris, de carbón en gas, sin luz.

Barrio Los Miserables. Una imagen

Fort-de-France recibe una ola de gente que rápidamente se asienta como puede, donde puede. Predomina en este imaginario una estética de lo feo, sucio, lo bajo:

Así llegamos a su casa. Un canal más ancho que los demás. Un puentecito fabricado no contento de ser un puente. Y luego un asco de barro, de agua puerca, de tablas formando senderos y de cabañas hechas con maderas de cajones. Llamaban a aquel lugar, y con razón, Barrio de los Miserables” (*Texaco*, p. 175)

Mas, para la narradora, “el barrio de los Miserables enarbolaba la acritud de su barro” (*ibid.* p. 179). Ahí “se oían gritos, injurias creoles, mujeres arrolladas por la vida, delirios de tipos locos. A veces, inquietos silenciosos hacían resaltar el griterío de una pandilla de negritos: nadie los contratava para trabajar en la caña” (*ibid.*). El contexto de la miseria se hace explícito, sin embargo, los reflejos de subsistencia se asocian a los mitos ascensionales como los de Noé construyendo y ordenando su arca.

Los miserables recogían las gangas: un cajón para taponar una choza, un bidón para sujetar una fachada, un tenedor, un plato desportillado, un trozo de tul, una botella, una cuerdecita, una tela de saco, un medallón, un sombrero viejo, dos clavos herrumbrosos, una navaja. Todo era bueno, todo era bueno, la *En-ville* daba y cerraba su trampa... (*ibid.*, p. 180)

El pasaje del *Noutéka* de los cerros pudiera representar una utopía, una pulsión romántica que empuja al encuentro con algo trascendental. Simbólicamente, el realismo es la situación del barrio Los Miserables, lugar de nacimiento y primera infancia de Marie-Sophie Laborieux, hasta

que pierde a sus padres. Es un inicio que la lleva a otros espacios, como a algunas casas de mulatos donde trabaja como criada.

Algunas casas de mulatos

Las casas de los mulatos se representan en *Texaco*. La casa de Lonyon, de Madame Latisse y Gros-Joseph son unas de ellas. Lugares donde Marie-Sophie Laborieux trabaja como criada. Son todavía reflejos del sistema de esclavitud, aunque las descripciones espaciales representan las de una clase social, los pequeños burgueses: “Lonyon vivía en una casa de dos pisos [...] con cocina, tres habitaciones bien arregladas, luces en las lámparas de cobre, alfombras, manteles, un montón de fantasías que provenían de Francia [...] Un armario imponente, que olía a plantas aromáticas encerradas” (*ibid.*, pp. 212-213). Como hemos visto, se representa alta, de dos pisos, repleta de cobre, telas y fantasías de Francia. La mención del armario aquí resulta singular. Para Bachelard (1965) los armarios ilustran: “una filosofía del tener” (p. 111).

Y así veía el interior de la tienda de Madame Latisse, la cual llama Moda Coqueta y Confección: “¡Oh, aquel mundo de terciopelo, de pajas, de peluches, aquella magia de plumero y encajes, aquellas plumas, aquellos pompones, oh, aquellos bordados de trencilla!” (*Texaco*, p. 224). La vista y la ubicación espacial estaba alejada de la tierra: “Vivía arriba, en dos pisos de madera del Norte”. En cuanto a la casa de Gros-Joseph, dice la narradora: “disponía de una biblioteca en una de las estancias de la propiedad. Había instalado allí un diván criollo bajo una ventana abierta a un árbol de manzanas de agua del jardín...” (p. 224). La *ekfrasis* admirativa remite a las imágenes de una cierta clase de cultura. El escaparate de caoba, la guitarra, las fantasías provenientes de Francia, las persianas, las alfombras, la biblioteca y los libros son objetos en un espacio que retratan la clase burguesa y que se corresponden con una filosofía del tener.

El cerro Abélard

Los ojos de Marie-Sophie Laborieux se llenan con las imágenes del cerro Abélard, espacio habitado por “tantas mujeres-tipos-chiquillería sedimentados a las puertas de la *En-ville* que se abría en la otra orilla del canal” (*ibid.*, p. 273). Una visión de multitud. Para ir allí, cuenta la narradora, “hubo que utilizar una balsa que un negro fortachón accionaba con una cuerda, especie de Caronte, el barquero del Hades griego, pero creole. De este lado de la orilla derecha, se había ido creando en el aislamiento una comunidad de la *En-ville*.” (*ibid.*). Por eso, la gente importante no se atrevía a aventurarse por aquel lugar: “la vida estaba en aquel barrio a flor de piel, los dolores eran más rapaces; aquella comunidad solidaria-solitaria mostraba contra sí misma (en el mismo corazón de la ayuda) la violencia que suscitaba la imposibilidad cuando se llega a la *En-ville*” (*ibid.*). La cara del barrio se ve con “cada hombre armado con su navaja y su pico” (*ibid.*). Marie-Sophie ve el cuchillo de los cerros dando paso “a estas navajas que servían para sobrevivir, y no salían de las casas sino en momentos de peligro o cuando se hacían trabajos para consolidarse en la tierra” (*ibid.*). De las mujeres dice: “hacían su guerra con tijeras, tazones de ácido”, pero sobre todo con “la resonancia de su voz, capaz de quebrar a

cualquier vagabundo” (*ibid.*). En el cerro Abélard, las cabañas se amontonaban “en un desorden no muy católico” (*ibid.*). Esta es la imagen de Babel, que al final para un creole no es más que “un sutil matojo de equilibrios entre las gentes...”. El Cerro Abélard es emblema de libertad:

... entre sus cercados para cochinos, sus gallineros, sus conejeras, sus árboles privados a los que todos tenían acceso, su patio, sus pasadizos, sus lugares de encuentro en torno al grifo ofrecido por el ayuntamiento, aquellos desaguaderos que transportaban el agua sucia hasta el abismo del río, aquel tropel de épocas en donde vibraba la huella de Esternome, la paja, la madera de cajones, las láminas de chapa en la techumbre, y aquellas placas nuevas traídas por los *békés* que producían la ilusión de una casa de cemento. “¡Hmmm buendiós señor...! ¡El fibrocemento..., *sustituir* la paja y los tablones y las chapas de latón por una *caye* de cemento! ¡*Era el himno de todos nosotros!*”. (*ibid.*, p. 273)

La Doum, lugar mágico

La *Doum* era un mundo fuera del mundo, hecho de savia y de vida muerta, donde revoloteaban pájaros mudos alrededor de flores abiertas a la sombra. Allí percibíamos suspiros de diablesas que niños sonámbulos sorprendían soñando en un hueco de acacias. Ellas les lanzaban mariposas nocturnas ciegas de sol. (*Texaco*, p. 32)

A la *Doum* le atribuye un valor mágico, es natural en sus elementos, excepto por los depósitos de gasolina que tiene delante. Es un espacio de matorrales, árboles y al fondo una cascada. Ahí vive Papa Totone, el curandero. Lugar intacto, solo penetrado desde el exterior por el olor a gasolina de la *Texaco*. Esta es la imagen: “Al fondo, siguiendo el río hasta la *Doum*, se veían un montón de árboles mágicos que el *béké* había dejado intacto, probablemente a causa de las historias de diablesas que circulaban por allí o quizá simplemente por olvido” (*ibid.*, p. 272). La narradora parece dejarnos escoger si se trata de la fuerza o no; es la magia de Papa Totone o el “olvido” del *béké*. La *Doum* es una fortaleza creole, el imaginario que gira en torno a ella es la del santuario: “Papa Totone no deja que vaya la gente a verlo así como así, decía (Nelta, un novio de Marie-Sophie, es él quien la presenta al viejo negro), tú lo ves cuando él quiere y nadie se adentra hasta el fondo de la *Doum*, porque está lleno de diablesas” (*ibid.*, p. 274). Vemos cómo se hace presente lo que Carpentier (1967) denomina los contextos ctónicos o mágico-telúricos.

Visión de Texaco

La palabra secreta de Marie-Sophie la separa de la *Doum*. Ella va por su *Texaco*, que puede vivirse como espacio sensorial: “Me puse a escuchar la *En-ville* y a vivir mejor el olor a gasolina” (*Texaco*, p. 302). Caminaba hasta el borde y observaba a través de los matorrales: “Vi los depósitos, semejantes a glándulas rojas en una mano metálica” (*ibid.*). Su visión combina imágenes sensoriales: el color rojo y la dureza del metal, es la imagen del *béké* de furia, que no da a torcer su brazo. Ve “tubos lanzándose hacia el mar, el ir y venir de los camiones entre

montones de toneles” (*ibid.*). Se muestra la actividad del hombre blanco sobre la tierra que posee a través de toda clase de percepciones sensoriales de carácter sinestésico:

Vi el barco cisterna que llenaba las cubas. Escuché los sobresaltos de los obreros a causa de los escapes de gas o de los chorros de gasolina que azulaban la tierra. Veía cómo se dormía aquel lugar bajo el alto acantilado en su cuna de olores. (*ibid.*, p. 303)

Mediante sincretismo e imágenes conjugadas en sinestesia se perfila el espacio de la creolidad, azulado por el efecto del petróleo procesado. La narradora cuenta el momento cuando da con el pedazo de tierra para fundar Texaco. Aplica las enseñanzas de Esternome sobre el terreno:

Descubrí una ladera suave. Una vertiente de *ti-baume* y de *bois-campêches* venía a lamer el mar. En la pendiente, percibí el mismo viento suave cargado del mundo y del Caribe, y vi desde lo alto el despertar de la *En-ville*: ruido de postigos que golpean, las persianas parpadeando, pájaros matinales que vuelven loco al cielo, siluetas de sirvientas atareadas. (*ibid.*, p. 304)

Esto es el mundo urbano que designa un ritmo, donde los elementos de la nueva ciudad se configuran en la tensión de distintas epistemologías en busca de libertades y nuevos equilibrios. El urbanista descifra sus hilos que vienen del pasado violento:

El urbanista occidental ve en Texaco un tumor del orden urbano. Incoherente. Insalubre. Una polémica activa. Una amenaza. Le niegan todo valor arquitectónico o social. El discurso político es, sobre esto, negativo. Hablando claro: es un *problema*. Pero arrasarlo es trasladar el problema a otra parte, o peor aún: no pensar en él. No, tenemos que despedir a Occidente y aprender de nuevo a leer; aprender a inventar la ciudad. El urbanista de aquí debe saberse criollo antes incluso de pensar. (*ibid.*, pp. 276-277)

En suelo libre, en Texaco, los habitantes reinventan todo: las leyes, los códigos de urbanidad, las relaciones con la vecindad, las reglas de implantación y de construcción, el tren y el campo: “muchos limoneros, cocoteros, macizos de papayos, caña de azúcar, plátanos, guayabos, pimientos, lichis, frutos del pan y hierbas aptas para cuidar los males: los dolores del corazón, las hierbas del alma, las floraciones pensativas de la melancolía” (*Texaco*, p. 325). Esto es lo que podríamos llamar la urbanidad contracultural.

Conclusiones

- Los imaginarios espaciales comunican parte esencial de la trama de la obra.
- El núcleo de la representación de los espacios narrados toma como referencia la geografía de Martinica y la cultura creole, que se corresponde con el grupo de

adscripción de su autor, Chamoiseau, guiado por los intereses sociales de su gente. El espacio es de contracultura.

- Los imaginarios espaciales reproducen el contraste ideológico entre colonizadores y colonizados y tienen un carácter antropológico (Durand *op. cit.*). Los conceptos alto-bajo sirven para expresar este contraste. Sin embargo, la relación se invierte, e irónicamente, en lo alto, la nueva gente creole de Martinica construye su barrio.
- El espacio está unido a un tiempo que marca las vicisitudes de la gente negra de África desde que la siembran en los cañaverales hasta que logran conquistar su barrio. Siempre hay un centro marcado por la historia (tiempo) de Martinica (espacio), historia que la esboza el narrador en la cronología que ubica al comienzo de la novela.
- Los espacios de *Texaco* están dotados de una valoración (Bajtín, *op. cit.*): detrás de lo visible en los imaginarios se delatan unidades de sentido: la injusticia, la violencia, la pobreza, el colonialismo. Del mismo modo, la creación o toma de nuevos espacios es sinónimo de deseo de trascendencia de los contextos por parte de los oprimidos.
- El hombre, a medida que se mueve en el espacio, escribe los imaginarios de su cultura a través de los tipos y materiales de construcción, los objetos que usa como inmobiliario y ornamento, las disposiciones del terreno, los medios y vías de comunicación, y sus modos de interrelacionarse en familia y con los miembros de su colectivo. Hay sincretismo entre los saberes de la gente negra de África y los europeos e indígenas que encuentran en el Caribe.
- La *ekfrasis* es la figura retórica fundamental para la creación de los espacios, en la novela se ratifica así la visión de Pimentel (*op. cit.*) quien mira la descripción como centro de comunicación “de los valores simbólicos e ideológicos del texto” (p. 28). No obstante, para pintarlos en vivo, el escritor enlaza diversas figuras literarias que crean un cuadro en movimiento dotado de un particular halo estético e ideológico.

Referencias

- Adams, T. (2005, 20 febrero). For me, England is a mythical place. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/books/2005/feb/20/fiction.kazuoshiguro>
- Aiello, F. (Marzo de 2010). *Texaco* de Patrick Chamoiseau: la memoria verdadera o una nueva versión de la historia. (Universidad Nacional de Cuyo), *IV Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos*. Universidad del Cuyo, Mendoza.
- Alpizzo, M. (2005, enero 15). Patrick Chamoiseau - l'oiseau marqueur de paroles. *Contre-Feu, revue Littéraire* [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://www.lekti-ecriture.com/contrefeux/Patrick-Chamoiseau-l-oiseau.html>

- Andrade Boué, P. (2012). Cómo se dignifica el slum, o Texaco de Patrick Chamoiseau. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 4(1), 15-30. Doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2012.v4.n1.39279
- Ategomio Ymele, M. (2012). *Parodie et construction identitaire chez Patrick Chamoiseau* (Tesis de maestría inédita). University of Waterloo. Waterloo, Ontario, Canada. Recuperado de https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/6696/Ategomio_Ymele_Martial.pdf?sequence=1
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1972). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-410). Madrid: Taurus.
- Britto García, L. (2015). *El imperio contracultural. Del Rock a la Postmodernidad*. Caracas: Fundarte.
- Carpentier, A. (1967). *Tientos y diferencias*. Montevideo: ARCA Editorial.
- Castoriadis, C. (1989). *La institución imaginaria, tomo II*. Barcelona, España: Tusquets.
- Castoriadis, C. (1996). *La montée de l'insignifiance*. París: Seuil.
- Castoriadis, C. (2001). *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chamoiseau, P. (1994). *Texaco*. (Traducción de Emma Calatayud). Barcelona, España: Anagrama.
- Czyba, L. (1999). Fonctions et enjeux de la parole dans *Texaco* (Patrick Chamoiseau). *SEMEN. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 11(99). Recuperado de <http://semen.revues.org/2878>
- Dawson, A. (2009). *Squatters, Space, and Belonging in the Underdeveloped City*. Recuperado de: <http://ashleyjdawson.files.wordpress.com/2009/12/squatters-space-and-belonging.pdf>
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- Gadamer, H.G. (1999). *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Glissant, E. (1987). Préface. En *Chronique des sept misères*. Paris: Gallimard.
- Ishiguro, K. [The Agenda with Steve Paikin] (2015, Julio 23). Kazuo Ishiguro: On Writing and Literature [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DoGtQPks3qs&t=367s>
- Laberge, E. (2010). *L'esthétique de la mosaïque dans Texaco de Patrick Chamoiseau* (Tesis de maestría inédita). Université du Québec à Chicoutimi. Recuperado de <http://constellation.uqac.ca/292/>
- Larose, V. (2007). Patrick Chamoiseau – *Errances d'une Souvenance*. Recuperado de <http://www.potomitan.info/atelier/pawol/chamoiseau.php>
- Lausberg, H. (1983). *Manual de Retórica*. Madrid: Gredos.
- Le nouvel observateur / Livres. (1992). *Le romancier antillais se fait le somptueux porte-parole de cent cinquante ans d'histoire*. Recuperado de http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS1451_19920827/OBS1451_19920827_070.pdf

-
- Leblanc, M. (2009). *Les traces de la mémoire dans Texaco de Patrick Chamoiseau et Petroleum de Bessora* (Tesis de maestría inédita). Département des Litteratures, Faculté des Lettres, Université Laval, Québec. Recuperado de: www.theses.ulaval.ca/2009/26483/26483.pdf
- Merali, S. (2008). *Texaco* by Patrick Chamoiseau. *Third Text*, 11(40), 109-110. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09528829708576693>
- N'Zengou-Tayo, M.J. (1996). Littérature et diglossie: créer une langue métisse ou la 'chamoisification' du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 9(1), 155-176. Doi: 10.7202/037243ar
- Pimentel, L.A. (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.
- Ramírez Molas, P. (1978). *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid: Gredos.
- Silva, L. (1975). *Antimanual para uso de marxistas, marxólogos y marcianos*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Tarica, E. (2010). Patrick Chamoiseau's creole conteur and the ethics of survival. *International Journal of Francophone Studies*, 13(1), 39-56.
- Todorov, T. (1993). *Las morales de la historia*. Barcelona, España: Paidós.
- Van Dijk, T.A. (2003). *Ideología y Discurso. Una Introducción multidisciplinaria*. Barcelona, España: Ariel.